



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa

**Author:** Joanna Warmuzińska-Rogóż

**Citation style:** Warmuzińska-Rogóż Joanna. (2013). Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa. "Między Oryginałem a Przekładem" T. 22 (2013), s. 93-113, doi 10.12797/MOaP.19.2013.22.07



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmużyńska-Rogóż  
Uniwersytet Śląski  
asiawarm@wp.pl

## Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa

*Chanson française: presque un pléonasme  
tant le mot chanson évoque, même pour  
les non francophones, un style artistique  
lié à l'Histoire et à la culture de la France<sup>1</sup>*

Bez wątpienia przekład piosenek, zwany przekładem melicznym, rządzi się swoimi prawami. Tłumacz skonfrontowany zostaje nie tylko z warstwą słowną utworu, znaczeniami eksplicytnymi i ukrytymi, często bogatą warstwą poetycką, ale także z nierozzerwalnie związanym z piosenką rytmem oraz konkretnym wykonaniem scenicznym. Przekład taki charakteryzuje zatem, co często podkreślają badacze przekładu, wieloaspektowość, bowiem – jak stwierdza Alina Bryll – „[w] piosence uaktywniają się dwie płaszczyzny przekazu: semantyczna, bazująca na środkach werbalnych, i meliczna, w której środkiem ekspresji jest dźwięk” [Bryll, on-line]. Na dodatek, o czym przypomina Anna Barańczak, piosenka wzbogacona jest o konkretne wykonanie w określonym *entourage'u*, co bardzo często skutkuje dodatkowym znaczeniem wpływającym na tekst jako całość [Barańczak, 1983: 7]. W tym sensie nietrudno, *toutes proportions gardées*, o analogie pomiędzy niełatwym przekładem audiowizualnym oraz równie wymagającym przekładem melicznym. W obu tłumacz musi wziąć pod uwagę

---

<sup>1</sup> Z oficjalnej strony Universal Music [Universal Music, on-line].

całokształt „produktu” kultury<sup>2</sup>: warstwę znaczeniową wzbogaconą o warstwę dźwiękową (w przypadku tłumaczenia piosenki nie możemy zapominać o rymach i rytmach; jeśli chodzi o przekład audiowizualny, dialogi słyszane przez widza w wersji oryginalnej muszą zostać przez tłumacza odpowiednio przetworzone) i warstwę wizualną związaną z konkretnym wykonaniem estradowym, o której w kontekście piosenki często się zapomina, a która wydaje się szczególnie ważna w przypadku interesującego nas w niniejszej analizie złotego wieku piosenki francuskiej. Tym, co wiąże oba rodzaje przekładu, jest z pewnością także konieczność umiejętnego przekładu kultury z jednej rzeczywistości do drugiej: wszak żaden film, spektakl, wreszcie żadna piosenka nie funkcjonują w próżni, a elementy kulturowe czyhają na tłumacza nie tylko w samej warstwie leksykalnej. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób kultura wpisuje się w model piosenki znad Sekwany oraz jakie wyzwania stoją przed tłumaczem, który decyduje się z nim zmierzyć.

Przeciętny polski odbiorca kojarzy zapewne francuską piosenkę z melodyjnymi utworami, najpewniej o miłości, z akordeonem w tle, w wykonaniu takich postaci, jak Piaf, Brel, Aznavour, Bécaud czy, z bardziej współczesnych, Garou lub Céline Dion, choć dwoje ostatnich to przecież Kanadyjczycy, a nie Francuzi. W powszechnej świadomości nie funkcjonuje w zasadzie rozróżnienie między „francuską piosenką”, w znaczeniu piosenką wykonywaną w języku francuskim, a „piosenką francuską”<sup>3</sup>. Ta ostatnia – jak udowadniają na gruncie polskim m.in. au-

<sup>2</sup> W przypadku tłumaczenia audiowizualnego Teresa Tomaszewicz pisze o konieczności wzięcia pod uwagę w czasie operacji przekładowej, poza warstwą wyłącznie językową, także komunikatu wizualnego i relacji, jakie między tymi elementami zachodzą. Zdaniem badaczki, „[t]łumacz zatem, mimo że dokonuje przeformułowań językowych, musi wziąć również pod uwagę wymiar znaczeniowy obrazów towarzyszących komunikatowi językowemu” [Tomaszewicz, 2006: 211]. W takiej optyce wydaje się, iż przekład piosenki stawia przed tłumaczem podobne wymagania, przy czym kluczową rolę odegra w jego wypadku wymiar dźwiękowy z bogactwem rymów i rytmów, a wymiar wizualny ujawni się w przypadku wykonania estradowego.

<sup>3</sup> W swojej analizie dotyczącej „piosenki francuskiej” w okresie międzywojennym Deniot zastanawia się nad genezą tej nazwy, pokazując, że rodzi się ona późno, jako że przez długi czas funkcjonuje nazwa „chanson populaire” i potrzeba dopiero umiędzynarodowienia zjawiska i skonfrontowania go np. z kulturą amerykańską, by to określenie, stanowiące przeciwwagę dla muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej, „phénomène des yéyés” się ugruntowało [Deniot, on-line].

torzy strony internetowej poświęconej muzyce, pod egidą Stowarzyszenia Literacko-Muzycznego „Ballada” –

[...] nie odnosi się do wszystkich utworów estradowych wykonywanych w języku francuskim. To pewien specyficzny gatunek piosenki, którego charakterystycznymi wyznacznikami są: literacki tekst, melodyjna warstwa muzyczna oraz tematyka utworów nawiązująca do współczesnej (wykonawcy) rzeczywistości, do problemów codzienności oraz wyrażająca emocje i postawę piosenkarza w stosunku do podejmowanych tematów [Stowarzyszenie Literacko-Muzyczne „Ballada”, on-line]<sup>4</sup>.

Francuska piosenka czerpie swe korzenie z tradycji literackiej Francji, poczynając od średniowiecznych *chansons de geste* przedstawiających waleczne czyny, poprzez *chansons de toile* opiewających miłość, po to, by m.in. dzięki Aristide Bruantowi, dziewiętnastowiecznemu bardowi czerpiącemu natchnienie z twórczości François Villona, wejść do paryskich kabaretów i teatrzyków, takich jak choćby legendarny „Czarny Kot” („Le Chat Noir”) i „Le Mirliton”. Nowa estetyka zrodziła się na początku XX wieku, a osiągnęła apogeum po II wojnie światowej, kiedy to – jak precyzuje Joëlle Deniot –

[...] tworzy się, istniejący aż do lat 60. specyficznie francuski rodzaj piosenki. Między innymi dzięki takim wybitnym wykonawcom, jak Edith Piaf, Yves Montand, dzięki kompozytorom, takim jak w pierw Charles Trenet, a później Jacques Brel czy Léo Ferré lub Juliette Gréco, piosenka francuska osiąga status piosenki uniwersalnej, która później nie będzie już funkcjonowała w zglobalizowanym świecie rozdrobnionych produkcji muzycznych [Deniot, on-line]<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Na gruncie francuskim o specyfice zjawiska „piosenki francuskiej” pisali m.in.: Brunschwig, Ch., Calvet, L.-J., Klein, J.-C. (1981), *Cent ans de chanson française 1880-1980*, Seuil, Paris; Lebrun, B., Franc, C. (red.) (2003), *Dossier „Nouvelle chanson française”, revue Volume!* (n° 2-2), Bordeaux, Éditions Mélanie Seteun; Perrin, L. (2005), *Une nouvelle chanson française*, Hors collection éditions, Paris; Plougastel Y., Saka, P. (1999), *La chanson française et francophone*, Larousse, Paris; Rioux, L. (1991), *50 ans de chanson française de Trenet à Bruel*, L'Archipel, Paris; Verlant, G. (red.) (2006), *L'Odyssée de la chanson française*, Hors collection éditions, Paris.

<sup>5</sup> „[...] une sorte d'exception française de la chanson se confirme jusque dans les années soixante. Au-delà mais aussi à travers des interprètes-phares comme Edith

Deniot rozpatruje fenomen francuskiej piosenki w trzech płaszczyznach: estetycznej, literackiej i politycznej, pokazując, iż nie jest przypadkiem, że zjawisko to osiąga swoje apogeum po wojnie, w latach 50. XX wieku. Grunt przygotowany został już wcześniej, bowiem w czasie okupacji chętnie sięgano po utwory poetyckie, do których komponowano muzykę (Brassens śpiewający Paula Forta), pojawiają się emblematyczne postacie piosenki i kompozytorzy tworzący następnie całe wybitne pokolenie.

Przeciętny polski odbiorca muzyki zapewne nie będzie świadom tego dziedzictwa, natomiast intuicyjnie poda kilka nazwisk zasłużonych wykonawców. Taki stan wiedzy ugruntowują liczne w Polsce wydarzenia muzyczne poświęcone muzyce francuskiej, jak choćby Międzynarodowy Festiwal Piosenki Francuskiej organizowany przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Francuskiej, oddział małopolski. Na stronie internetowej festiwalu czytamy, iż „[w] ramach festiwalu odbywają się konferencje, pokazy filmowe, koncerty towarzyszące, podczas których prezentowane są znane i lubiane utwory takich artystów, jak: Edith Piaf, Charles Aznavour, Jacques Brel, Dalida, Joe Dassin, Yves Montand, Charles Trenet, Céline Dione” [sic!]<sup>6</sup>.

Poza tym na polskim rynku muzycznym niemało jest wydawnictw poświęconych piosenkom znad Sekwany. Wydawcy muzyczni, analogicznie do wydawców literackich, o których powołując się na Pierre’a Bourdieu, pisała Elżbieta Skibińska [Skibińska, 2008: 83], stają się tą instancją, która jest władna wprowadzić w obieg dany utwór czy artystę. Gdyby „na chybił trafił” prześledzić listę utworów ukazujących się w Polsce, okaże się, że nie będzie większego zaskoczenia. Potwierdza to analiza w pełni profesjonalnie przygotowanego wydawnictwa muzycznego, czyli serii wydawniczej *La vie est une chanson* liczącej obecnie osiem płyt, a zapoczątkowanej w 2001 roku przez Universal Music Group. Autorem zbioru, Barbarze Podmiotko, niestrudzonej

---

Piaf, Yves Montand, à travers des auteurs compositeurs comme Charles Trenet d’abord, puis Jacques Brel ou Léo Ferré ou Juliette Gréco, la chanson française accède au statut d’un universel qui désormais, n’a plus vraiment d’existence dans l’espace mondialisé et morcelé des productions musicales”.

<sup>6</sup> Oficjalna strona Festiwalu Piosenki Francuskiej [Festiwal Piosenki Francuskiej, on-line]. We wszystkich cytatach ze stron internetowych zachowana jest pisownia oryginalna.

propagatorce francuskiej muzyki prowadzącej w radiowej Trójce audycję „Pod dachami Paryża”, oraz Wojciechowi Wardyńskiemu, przyświecał cel następujący: pokazać piękno i różnorodność francuskiej piosenki. Pierwsze dwa albumy poświęcono dwóm dekadom, latom 60. i 70. XX wieku, kiedy to, jak czytamy w książeczce dołączonej do płyt, „[c] zuliśmy się historycznie spowinowaceni, świadomi przynależności do wspólnej śródziemnomorskiej kultury, francuscy pieśniarze nie omijali naszego kraju”. Album zawiera „przeboje, piosenki najchętniej przez nas słuchane, nucone, przy których bawiliśmy się i odpoczywaliśmy. Te utwory nie zawsze zajmowały najwyższe miejsca na francuskich listach przebojów. Często prawdziwą popularnością cieszyły się tylko u polskich słuchaczy”<sup>7</sup>.

Sukces pierwszego dwupłytkowego albumu skłonił wydawcę do przygotowania następnego dwupaku, tym razem poświęconego muzyce francuskiej lat 80. i 90. Jak napisano w albumie, „[n]ie były to czasy zbyt łaskawe dla polskich sympatyków francuskiej piosenki. Pieśniarze francuscy jakoś omijali nasz kraj”. Mając świadomość tego, że polski odbiorca nie zna dobrze tendencji, jakie rządzą piosenką nad Sekwaną w tamtym okresie, autorzy stawiają sobie za cel ukazanie jej różnorodności, oczywiście w miarę możliwości wydawniczych. Trzeci z kolei dwupłytkowy album zawiera kompilację muzyki starszej oraz nowych tendencji w piosence, co częściowo wynika z faktu, że autorom udało się w końcu uzyskać prawa autorskie. Całość zamyka ostatni podwójny album zatytułowany *La vie est une chanson – Nad Wisłą* (Agencja Artystyczna MTJ 2004), czyli sztandarowe francuskie piosenki w polskich przekładach. Jeśli przyjrzymy się liście piosenek, trudno mówić o większym zaskoczeniu.

Nie zaskoczy nas także zapewne nowy album Michała Bajora zatytułowany *Od Piaf do Garou* z wybranymi przez artystę piosenkami znad Sekwany w przekładzie Wojciecha Młynarskiego. Piosenkowy spis treści zawiera tabela 1 (Tab. 1):

<sup>7</sup> W rozmowie z Wojciechem Młynarskim na antenie Polskiego Radia Lucjan Kydryński zauważa, że w tych latach artyści francuscy lub mieszkający we Francji, jak Marlena Dietrich, byli w zasadzie jedynymi, jacy przyjeżdżali do Polski i występowali w Sali Kongresowej. Co więcej, mieli oni niezwykle silny wpływ na polskich artystów [„Francuski skarbiec Młynarskiego i Kydryńskiego”, on-line].

**Tab. 1. Spis treści albumu Michała Bajora  
zatytułowanego *Od Piaf do Garou***

CD 1:

<i>Nathalie</i> , sł. P. Delanoe, muz. G. Bécaud	Nathalie
<i>La foule</i> , sł. M. Rivgauche, muz. A. Cabral	Tłum
<i>La vie en rose</i> , sł. E. Piaf, muz. N. Louiguy	Życie na różowo
<i>La bohème</i> , sł. J. Plante, muz. Ch. Aznavour	Cyganeria
<i>Je n'attendais que vous</i> , sł. J. Veneruso, muz. Garou	Czekanie me to ty
<i>Marinette</i> , sł. i muz. G. Brassens	Piosenka o Marysi
<i>Que reste-t-il de nos amours?</i> , sł. Ch. Trenet, muz. L. Chauliac	Nic oprócz miłości
<i>Et moi dans mon coin</i> , sł. i muz. Ch. Aznavour	Ja wbity w kąt
<i>C'est si bon</i> , sł. A. Hornez, muz. H. Betti	C'est si bon
<i>La goulante du pauvre Jean</i> , sł. R. Rouznaud, muz. M. Monnot	Bez miłości nie ma nic
<i>L'été 42</i> , sł. M&A Bergman, muz. M. Legrand	Lato 42
<i>Je m'voyais déjà</i> , sł. i muz. Ch. Aznavour	Już widziałem, jak...

CD 2:

<i>Un homme et une femme</i> , sł. P. Barouh, muz. F. Lai	Kobieta i mężczyzna
<i>For me, formidable</i> , sł. J. Plante, muz. Ch. Aznavour	Jest fantastycznie
<i>Une demoiselle sur une balançoire</i> , sł. J. Nohain, muz. Mireille	Panienka na huśtawce
<i>Tous les visages de l'amour</i> , sł. i muz. Ch. Aznavour	Ty
<i>Pour un flirt</i> , sł. M. Delpech, muz. R. Vincent	Flirt
<i>Le temps ne fait rien à l'amour</i> , sł. i muz. G. Brassens	Tu czas i wiek nie ma znaczenia
<i>Les plaisirs démodés</i> , sł. Ch. Aznavour, muz. G. Garvarentz	Odmieńmy tylko rytm
<i>Et si tu n'existais pas</i> , sł. i muz. P. Losito/ S. Cutungo/V. Pallavicini	Jeśli nie istniałabyś

<i>Jef</i> , sł. i muz. J. Brel	Jef
<i>Et maintenant</i> , sł. P. Delanoe, muz. G. Bécaud	Co teraz
<i>Les feuilles mortes</i> , sł. J. Prévert, muz. J. Kosma	Martwe liście
<i>Ne me quitte pas</i> , sł. i muz. J. Brel	Nie opuszczaj mnie
<i>Non, je ne regrette rien</i> , sł. M. Vaucaire, muz. Ch. Dumont	Non, je ne regrette rien

Niewątpliwą zaletą wydawnictwa jest spójność wykonawcza<sup>8</sup> i translatorska całego przedsięwzięcia. Część piosenek została przetłumaczona przez Wojciecha Młynarskiego kilkadziesiąt lat temu, inne teksty powstały natomiast na zamówienie Michała Bajora na potrzeby płyty. Wojciech Młynarski, autor i wykonawca piosenek estradowych, człowiek-instytucja, kojarzy się zapewne z określonym typem twórczości: ironią, satyrą, mądrym humorem, a przede wszystkim charakterystycznym sposobem wykonania. Polskie przekłady piosenek francuskich to nie jedyna zasługa translatorska Młynarskiego. Wielu odbiorcom jest on znany także jako tłumacz tekstów Wysockiego, choć sam wielokrotnie potwierdzał, że nie zna najlepiej języka rosyjskiego [Bednarczyk, 1995: 31].

Analizując przekłady tekstów piosenek poetyckich, Anna Bednarczyk podaje, że „mogą być [one] tłumaczone z zachowaniem ich wartości artystycznej lub zastępowane innymi tekstami powstałymi w języku tłumaczenia i «pasującymi» do melodii, która staje się dominantą dwoistego tekstu słowno-muzycznego” [Bednarczyk, 2005: 123]. Ta druga strategia w zasadzie nawiązuje do tłumaczenia piosenki estradowej, w przypadku której przeważa strategia wymiany tekstu słownego na zupełnie nowy tekst w języku docelowym.

Analizowany przez nas materiał składa się z dwudziestu pięciu piosenek: utworów po części poetyckich, częściowo zaś estradowych, powszechnie znanych i lubianych w Polsce także w wersji oryginalnej,

<sup>8</sup> Jak podaje Anna Barańczak: „Każde wykonanie piosenki odbywa się w określonym *entourage*’u, w którym pewne składniki mogą pozostać nieznaczące i przypadkowe, z reguły jednak większość z nich zyskuje pod wpływem piosenki i jej wykonawcy nacechowanie semantyczne, staje się elementem znaczącego całościowego tekstu” [Barańczak, 1983: 7].



o czym już wspominaliśmy. Z analizy porównawczej oryginałów i przekładów wynika, że Wojciech Młynarski nie decyduje się na jedną spójną strategię: wśród zaśpiewanych przez Michała Bajora piosenek znajdziemy takie, których warstwa semantyczna niemal idealnie odpowiada oryginałowi, takie, których treść jest tylko echem oryginału, wreszcie takie, które w zasadzie napisane zostały na nowo.

Najbliższe oryginałowi są przekłady trzech piosenek Jacques'a Brela: *Jef*, *Ne me quitte pas* i *Et moi dans mon coin*<sup>9</sup>. Dla przykładu przeanalizujemy początkowy fragment pierwszej z nich:

## Jef

Non Jef t'es pas tout seul  
 Mais arrête de pleurer  
 Comme ça devant tout le monde  
 Parce qu'une demi-vieille  
 Parce qu'une fausse blonde  
 T'a relâissé tomber  
 Non Jef t'es pas tout seul  
 Mais tu sais que tu me fais honte  
 A sangloter comme ça  
 Bêtement devant tout le monde  
 Parce qu'une trois quarts putain  
 T'a claqué dans les mains  
 Non Jef t'es pas tout seul  
 Mais tu fais honte à voir  
 Les gens se paient notre tête  
 Foutons le camp de ce trottoir

## Jef

Nie, Jef, nie jesteś sam  
 i wierz mi robisz błąd  
 gdy tak rozpaczasz, że  
 kolejna z twoich dam  
 tleniona żołą blond  
 puściła w trąbę cię  
 Jef, sam nie jesteś, nie,  
 i wierz mi, że to wstyd  
 gdy ronisz gorzkie łzy  
 że to półkurwie złe  
 wymalowane zbyt  
 wypchnęło cię za drzwi  
 Więc nie rób dłużej  
 pośmiewiska z siebie  
 dla zgorszonych mam i cioć,  
 z chodnika wstań  
 spadamy stąd, spadamy Jef  
 chodź, chodź...

Powyższy przykład pokazuje bardzo wierne odtworzenie warstwy semantycznej z wyjątkiem nadatku w linijkach 13-15 („dla zgorszonych mam i cioć”), który z kolei pozwala na użycie rymu: cioć – chodź oraz stanowi pewnego rodzaju kompensację dla wersu 3. z oryginału

<sup>9</sup> Paradoksalnie, sam tłumacz przyznaje, że gdy po raz pierwszy zetknął się z tekstami Brela, uznał, że są one „kompletnie nieprzetłumaczalne” i musiało minąć ponad dwadzieścia lat, by spróbował się jednak z nimi zmierzyć [„Francuski skarbce Młynarskiego i Kydryńskiego”, on-line].

(„comme ça devant tout le monde”). Elementy nacechowane z oryginału, w tym wulgaryzmy („une demi-vieille”, „laisser tomber”, „une trois quarts putain”, „claquer dans les mains”, „foutre le camp”), mają także swoje odpowiedniki w wersji polskiej („zołza”, „puściła w trąbę”, „półkurwie”, „wypchnąć za drzwi”, „spadamy stąd”). Można z kolei zaobserwować pewne odstępstwa w liczbie sylab w poszczególnych wersach, co jednak nie zaburza znacząco siatki rytmicznej utworu i nie zmusi wykonawcy do zmiany linii melodycznej. W dalszej części piosenki tłumacz bardzo wiernie odtwarza obrazy, stosując wszak wobec dwóch nazw własnych generalizację: fraza „Chez la mère Françoise” zamienia się na „niedrogie bistro znam”, a „Et du vin de Moselle” to w przekładzie Młynarskiego „i wino pić do dna”. Pozostaje natomiast w tłumaczeniu niezmienione imię: „madame Andrée”. Odstępstwo w warstwie stylistycznej pojawia się w końcowym fragmencie piosenki:

Puis on se trouvera un banc  
On parlera de l'Amérique  
Où c'est qu'on va aller  
Quand on aura du fric

Sprawdzimy w banku kurs  
dolara USA  
Skoczymy tam, na mur  
gdy los ciut grosza da

Mimo pozornego podobieństwa leksemów *banc* (fr.) – bank (pol.) trudno byłoby podejrzewać wytrawnego tłumacza o tak szkolny błąd, chodzi tu raczej zapewne o celową strategię. W przypadku trzeciego wersu odstępstwo w warstwie semantycznej jest znaczne, bowiem w oryginalnej wersji mowa jest o ławeczce (*banc*, fr.), na której będzie można usiąść i porozmawiać o Ameryce, dokąd można by pojechać, mając pieniądze. Tym niemniej – jak można podejrzewać – zmiana ta podyktowana została koniecznością znalezienia rymu do słowa „kurs”.

Podobna wierność charakteryzuje polską wersję piosenki *Ne me quitte pas*, w przypadku której tłumacz bardzo precyzyjnie odtwarza obrazy poetyckie, pozwalając sobie jedynie na zamianę kwietnia na burzowy maj („Donnant plus de blé / Qu'un meilleur avril” – „niż zielony maj w czas wiosennych burz”). Delikatne zmiany na poziomie sensu, które prowadzą do lekkiej modyfikacji przedstawionych obrazów można zaobserwować w przekładzie piosenki *Et moi dans mon coin*:

Et moi dans mon coin

[...] Et moi dans mon coin  
Je ronge mon frein  
En voyant venir la fin  
[...] Cette angoisse qui m'ôteint  
[...] Toi tu te grises  
Ris aux éclats  
Et moi dans mon coin  
Si je ne dis rien  
J'ai le coeur au bord des larmes  
Et moi dans mon coin  
Je bois mon chagrin  
Car l'amour change de main

Ja wbity w kąt

[...] A ja, wbity w mrok  
Szalony mam wzrok  
I do piekła tylko krok  
[...] Pić mój wstyd zaczynam już  
[...] Ty dłonią białą  
Mkniesz w jego dłoń  
A ja, wbity w kąt  
Mój los widzę stąd  
Na tym balu, śmiesznym balu  
Gdzie Wodzirej-Los  
Powtarza wciąż nam  
Odbijany, zmiana dam

W pierwszym cytowanym wyżej fragmencie następuje modyfikacja na poziomie sensu: podczas gdy w wersji francuskiej podmiot widzi już koniec związku, w wersji polskiej ma on „do piekła tylko krok”. Wydzźwięk emocjonalny także się różni: oryginalny *angoisse* – (niepokój) został zamieniony na wstyd. Poważna zmiana nastąpiła także w ostatniej zwrotce, choć *de facto* obraz poetycki, którego kwintesencją jest ostatni wers: „Car l'amour change de main” – „Odbijany, zmiana dam”, nie różni się co do przekazu.

Oprócz przekładów piosenek Brela, które powstały na potrzeby spektaklu *Brel* w Teatrze Ateneum (premiera w 1985 roku) i mogą w zasadzie być traktowane jako spójna całość, płyta Michała Bajora oferuje także utwory z repertuaru innych artystów. Wśród bardzo wiernych przekładów należy wspomnieć o piosence *Le temps ne fait rien à l'affaire*, w polskim przekładzie *Tu czas i wiek nie ma znaczenia*.

Le temps ne fait rien à l'affaire

[...] Le temps ne fait rien à l'affaire  
Quand on est con, on est con  
Qu'on ait vingt ans, qu'on soit grand-père  
Quand on est con, on est con  
Entre vous, plus de controverses  
Cons caducs ou cons débutants  
Petits cons d'la dernière averse  
Vieux cons des neiges d'antan [...]

Tu czas i wiek nie ma znaczenia

[...] Tu czas i wiek nie ma znaczenia,  
jak ktoś jest zły – będzie zły,  
w młodości dniach, czy w smudze cienia,  
jak ktoś jest zły – będzie zły!  
Dogada się, proszę kolegi,  
stary wał i debutant wał,  
zły, co zna niegdyś sniegi  
i zły żółtodziób na schwał! [...]

Wyjawszy słowo „wiek”, które wzbogaciło tytuł polski, oryginał i przekład są semantycznie bardzo bliskie. Co więcej, tłumacz bardzo udanie oddaje styl oryginału, posiłkując się m.in. kolokwializmami i wulgaryzmami. Można w zasadzie stwierdzić, że przekład staje się bogatszy leksykalnie, jako że Młynarski różnicuje ekwiwalenty francuskiego leksemu *con* (w cytowanym poniżej fragmencie: „zlób”, „wał”, w całym tekście także: „buc”, „fiut”). Ponadto niewątpliwą zaletą tekstu jest oddanie aluzji literackiej do wiersza *Ballade des dames du temps jadis* François Villona. U średniowiecznego poety fraza ta brzmiała: „Mais où sont les neiges d'antan”, w przypadku analizowanej piosenki chodzi o „Vieux cons des neiges d'antan”. Młynarski wykorzystuje w przekładzie wersję Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Z kolei osobisty styl tłumacza oddają charakterystyczne dla poetyki Młynarskiego sformułowania, jak choćby: „dogada się, proszę kolegi, / stary wał i debutant wał”<sup>10</sup>.

Do grupy semantycznie bliskich przekładów należy jeszcze piosenka *Jeśli nie istniałabyś* (*Et si tu n'existais pas*), w której co prawda w pewnych obrazach zaszyły delikatnie zmiany – dla przykładu w oryginale pojawiający się malarz („J'essaierais d'inventer l'amour, / Comme un peintre”) w przekładzie zamienia się w rzeźbiarza („czy myśli me rzeźbiłyby / miłość z wiatru i mgły”) – niemniej jednak wydźwięk piosenki pozostaje niezmienny.

Na płycie znalazły się także teksty, w których tłumacz musiał, ze względu na interpretację w wykonaniu mężczyzny, zmienić płęć podmiotu lirycznego. Tak stało się z piosenką *Życie na różowo*, w której wyznanie zakochanej kobiety w pierwszej osobie liczby pojedynczej („Quand il me prend dans ses bras, / Il me parle tout bas, / Je vois la vie en rose”) zostaje zamienione na opis miłości widzianej z boku („On / marzenia twoje zgadł / i życie twe, twój świat / ujrzałaś na różowo...”).

W wielu piosenkach w przekładzie Wojciecha Młynarskiego zostaje zachowany ogólny koloryt, atmosfera, punkt wyjścia jest niezmienny, zmienia się natomiast wydźwięk utworu czy też końcowy przekaz. Tak

<sup>10</sup> Młynarski w ten oto sposób charakteryzuje swą twórczość estradową: „słowo śpiewane, piosenka – czyli forma skrótowna, w której trzeba się posługiwać sformułowaniami sloganowymi, aforyzmami” [„Wojciech Młynarski. W co się bawimy”, on-line].

stało się z piosenką Charles'a Aznavoura *Je m'voyais déjà*, w wersji polskiej *Już widziałem, jak...*, w której punktem wyjścia jest historia młodego człowieka żadnego sławy, opis jego starań i początków kariery jest analogiczny, jednak finał piosenki jest zupełnie różny. Gdy w oryginale mowa o tym, że „Moi, j'étais trop pur, / Ou trop en avance, Mais un jour viendra / Je leur montrerai, / Que j'ai du talent!”, w tekście polskim usłyszymy: „Choć mnie się nie udało, / zazdrosny nie byłem, taki mam już los, / który nie dał mi / wygrać żadnej z szans...”<sup>11</sup>. Czasem tłumacz odtwarza z pewnymi modyfikacjami także warstwę stylistyczną, tak jak ma to miejsce w przypadku *Martwych liści*: w wersji francuskiej zwrotki 7-10 zbudowane są na powtórzeniach (7. i 9. zwrotka są takie same, analogicznie 8. i 10.), tymczasem w wersji polskiej 3. zwrotka powraca jako 8., 4. jako 9., 5. jako 10. Globalnie zatem zachowany zostaje system powtórzeń, nadający tekstowi wrażenie pewnej dynamiki.

Tekstem na poły napisanym na nowo, na poły jednak mającym jakiś związek z oryginałem jest *L'été 42*. Podczas gdy w oryginale mowa o lecie 1942 roku, kiedy to wśród panującej dookoła wojny bohaterowie przeżywali pierwsze miłosne uniesienia („Et moi dans tes bras / Je criais: je t'aime!”), wersja polska jest dużo mniej eksplicytna („Na piasku ślad / I lata smak, / To byłaś ty / W te lata dni / Słoneczna tak...”), choć rok pozostaje niezmienny. O ile jednak autor oryginału poprzestaje na opisie lata swej pierwszej miłości, autor polskiego tekstu opisuje także gorycz jesieni („Jesieni czas / Zamieszkał w nas / I chłód...”).

Ciekawą kategorię stanowią utwory, w których nadrzędna okazała się melodia, natomiast słowa piosenki zostały napisane na nowo. Tak stało się z *Panienką na huśtawce*, która tylko na poziomie tytułu (*Une demoiselle sur une balançoire*) odpowiada oryginałowi. Tekst uległ w polskiej wersji (bo trudno tu mówić o przekładzie) prawie dwukrotnemu wydłużeniu, a tytułowa panienka na huśtawce stała się pretekstem do napisania zupełnie nowej historii. Co więcej, tłumacz wprowadził do swojej wersji element z kultury wyjściowej („Potem na miłości znak / zabrzmi w lot podwójne TAK, / wykona w lot Pan Mer / wpis do odnośnych akt”). Jeśli już mowa o elementach kulturowych, to ważne są one także w przekładzie piosenki *La bohème*: w tekście polskim

<sup>11</sup> Podane fragmenty nie znajdują się w analogicznych miejscach w tekście, wersja polska jest dużo dłuższa.

w refrenie pojawia się polski ekwiwalent „cyganeria”, a zaraz za nim *la bohème*.

Zupełnie nowe słowa powstały także do piosenki *Flirt* (w oryginale *Pour un flirt*), w której tytułowy flirt, słowo-klucz, stał się punktem wyjścia do swoistej wariacji na temat: w wersji francuskiej podmiot liryczny wyznaje, że zrobiłby wszystko dla flirtu ze swą wybranką, podczas gdy polski podmiot liryczny opisuje przestarzały już zwyczaj flirtowania. Na koniec warto wspomnieć o piosence *C'est si bon*, która w samym tytule zawiera inwariantny element językowy zachowany także przez tłumacza. Na tym jednak analogia się kończy: o ile w wersji francuskiej mamy do czynienia z opisem niewysłownego szczęścia, jakie spotyka zakochanego mężczyznę, gdy może spędzić czas z ukochaną (stąd wyznanie: „c'est si bon”), o tyle w wersji polskiej Młynarski zwierza się nam z koszmaru tłumacza, jakim stały się kluczowe słowa piosenki nieprzekładalne w jego mniemaniu na język polski:

[...] C'est si bon,  
tłumacz płakał i mdlał,  
bowiem na polski miał  
przełożyć „C'est si bon”.

Szukał wciąż  
słów, co mają ten wdzięk  
i wydadzą ten dźwięk,  
co słowa „C'est si bon”.

Aż usłyszał nasz tłumacz w rozpaczy:  
„Pojmij to, że się mnie nie tłumaczy! [...]

Podsumowując tę skrótową z konieczności analizę tekstów piosenek zgromadzonych na płycie Michała Bajora, należy zwrócić uwagę na kilka kwestii: po pierwsze, strategie tłumacza są niejednorodne, co wynika zapewne ze specyfiki przekładu tekstu piosenki powiązanej nierozzerwalnie z warstwą muzyczną. Wiele przekładów bardzo wiernie oddaje różne warstwy budujące piosenkę: zarówno warstwę semantyczną, jak i stylistyczną oraz strukturalną powiązaną z warstwą muzyczną. Niemало tekstów powstało jednak na nowo, zapewne na zasadzie akomodacji meliczno-rytmicznej [Bryll, 2005: 169], co związane jest ze specyfiką pracy nad tekstem piosenki, stanowiącym tylko część utworu

muzycznego, tak zależnego przecież od warstwy rytmiczno-melodycznej. Dodatkowo należy pamiętać, że piosenki te docelowo mają przecież być prezentowane na scenie, a zatem pewne rozwiązania translatorskie, które byłyby wierne semantycznie i mieściłyby się w ramach określonego rytmu, nie zawsze muszą się świetnie sprawdzić w wykonaniu, jako że mogą zawierać dla przykładu zbitki trudnych do wymówienia/wyśpiewania głosek<sup>12</sup>. Dbałość o zachowanie rymów, rytmów i akcentów to zresztą także cecha przekładów Wysockiego na język polski autorstwa naszego tłumacza, który sam przyznaje, iż nie interesują go „tłumaczenia naciągające czy zmieniające dla wygody rytm oryginału czy dające np. rym żeński w miejsce oryginalnego męskiego” [Młynarski, 1986: 56, w: Bednarczyk, 1995: 31]. Nie bez znaczenia jest fakt, że Wojciech Młynarski sam jest czynnym artystą estradowym, ma zatem z pewnością „wrażliwość harmoniczną” [Maliszewski, 2005: 156]. Zauważmy, że treści, których Młynarski nie przenosi do swojego tłumaczenia, nie są elementami kulturowymi: nie można mu zarzucić, że pozbawia francuskie teksty ich kolorytu: tam, gdzie ucieka się do generalizacji, czyni to zapewne ze względów stylistycznych. Zdarza mu się za to dodawać elementy z kultury wyjściowej, nawet jeśli nie było ich w oryginale. Po prawdzie jednak wybrane przez obu panów, Bajora i Młynarskiego, teksty nie są na poziomie sensu tekstami ściśle wpisanymi w kulturę. Ich przynależność do kultury manifestuje się raczej poprzez przynależność do „modelu” piosenki francuskiej, a ten Wojciech Młynarski zdaje się przenosić na grunt polski w sposób mistrzowski. Można domniemywać, że właśnie przeniesienie „ducha” piosenki stanowi dla Młynarskiego dominantę translatorską, czyli element, który powinien subiektywnie pozostać bez zmian w przekładzie [Bednarczyk, 2008: 102]. Przypomnijmy, że jedną z najważniejszych cech piosenki francuskiej jest jej warstwa literacka. Mówi się o *chanson de sens* czy też o *chanson*

<sup>12</sup> Przypomnijmy, że większość przygotowanych przez Młynarskiego tłumaczeń tekstów Wysockiego także została poddana przez tłumacza ostatecznej obróbce w postaci przystosowania do wykonania estradowego [Bednarczyk, 1995: 9]. Taka strategia wpisuje się zresztą w ogólną tendencję, o której pisze m.in. Julian Maliszewski: „Odbiorca [...] na pierwszym miejscu stawia kod meliczny oryginału, pragnąc zachować wszystkie najistotniejsze jego elementy (melodia – rytm – agogika – dynamika). Wszak tekst oryginału powinien być «wykonalny muzycznie» także w obcym języku” [Maliszewski, 2005: 156].

*à texte*<sup>13</sup>. Tłumaczenia Młynarskiego można by określić jako *belles*, ale czasem *infidèles*, co nie pozbawia ich uroku. Nawet jeśli semantycznie nie odpowiadają oryginałom, wpisują się świetnie we francuski model, w którym dbałość o słowo wysuwa się na plan pierwszy<sup>14</sup>.

Przechodząc od analizy poszczególnych utworów do spojrzenia na album muzyczny jako całość, trzeba powiedzieć, że wybór piosenek na tego typu wydawnictwo obciążony jest swoistym ciężarem, bowiem to, co na takiej płycie się znajdzie, jest zazwyczaj odbierane przez słuchacza jako reprezentatywne. Można tu zatem znaleźć analogię do literackiej antologii, która tworzy w pewien sposób obraz danej literatury/kultury, a ten z kolei jest wypadkową wpływu wielu osób, takich jak, po pierwsze, wykonawca, po drugie, w przypadku piosenek obcojęzycznych tłumacz, po trzecie zaś, wydawca<sup>15</sup>. Z kwestiami wydawniczymi wiąże się także problem praw autorskich, których zdobycie bywa jednym z kluczowych czynników mających wpływ na późniejszy spis treści. Dobór nazwisk autorów w antologii, i analogicznie na płycie będącej kompilacją muzyki danego obszaru, staje się, zdaniem Danielle Risterucci-Roudnicki, jednym z kluczowych elementów budujących sensy, a autor takiego wyboru, posługujący się najczęściej jasno określonym kluczem, organizuje je według założonego wcześniej schematu [Risterucci-Roudnicki, 2008: 124]. Michał Bajor wyjaśnia swój wybór następująco:

<sup>13</sup> Cechę tę zauważyła piosenkarka frankofońska, tak często identyfikowana z piosenką francuską, w znaczeniu piosenką znad Sekwany, Céline Dion. Jej zdaniem język francuski warunkuje specyfikę piosenek: „Quand je performe [...]. Je chante différemment en français qu'en anglais. En français c'est plus personnel, c'est plus contenu. C'est la langue qui coule dans mes veines, la langue française est belle, elle est forte, c'est une langue de passion, il suffit de la suivre. La musique américaine elle vibre, on a envie de lui donner plus. C'est le sapin de Noël, le pâté chinois, c'est toute l'étendue de tes performances vocales que tu montres. Tu mets à nu à chaque fois. C'est une autre passion” [cyt. za: Deniot, on-line].

<sup>14</sup> Można domniemywać, że Wojciech Młynarski podpisałby się pod stwierdzeniem Ziemowita Feddeckiego, tłumacza Wysockiego, którego zdaniem: „[t]łumacz Wysockiego powinien [...] pokusić się o przekład bliski oryginałowi, a zarazem, co wydać się może paradoksalne, odmienny. Taki, który zabrzmiałby jak piosenka napisana przez rosyjskiego pieśniarza po polsku dla Polaków” [Wysocki, 1986: 5].

<sup>15</sup> Przypomnijmy, że Emmanuel Fraisse nazywa ich „tiers organisateurs”, „organizatorami z zewnątrz” [por. Warmużyńska-Rogóż, 2012].



Już jako dziecko zmyślałem piosenki w różnych językach. Od małego chłopaka słuchałem i wychowywałem się muzycznie na piosenkach polskich i francuskich mistrzów. W 1984 roku Wojciech Młynarski zaprosił mnie do udziału w przedstawieniu „Brel”. Spotkanie to jeszcze mocniej pogłębiło moje fascynacje piosenkami francuskimi, które kilkakrotnie włączałem do repertuaru. Od tego czasu wiele osób namawiało mnie, żebym wreszcie nagrał całą płytę z utworami znad Sekwany [...]” [Bajor, 2011 (tekst z obwoluty albumu płytowego)].

Zdecydował tu zatem sentyment i osobiste predylekcje, nieodbiegające wszakże od powszechnie panujących w Polsce. Jak stwierdził François Dumont, przekształcając teksty poetyckie w dokumenty, antologia zastępuje kontekst zbioru wyjściowego kontekstem interpretacyjnym [Dumont, 2010: 114]. Podobnie będzie się rzecz miała z wydawnictwem płytowym stanowiącym kompilację utworów wielu artystów. Wydaje się, iż w Polsce wciąż króluje pewien kanon stworzony jeszcze w czasach, gdy na antenie radiowej modna była słuchana pilnie audycja Lucjana Kydryńskiego „Rewia piosenek”, a do Polski na występy w Sali Kongresowej licznie przybywały gwiazdy francuskiej estrady. Jak świetnie ma się nadal ów kanon, pokazuje opinia jednej z internautek komentujących „zdjęcie profilowe” profilu „Muzyka francuska, ne me quitte pas” na popularnym portalu społecznościowym (swoją drogą, nazwa profilu jest także symptomatyczna, odnosząca się wprost do piosenki Jacques’a Brela), na które składają się fotografie m.in. Edith Piaf i Jacques’a Brela: „Na każdym z tych zdjęć widzę coś, o co w moich czasach trudno. Emocje!” (Ewelina Szkop) [„Muzyka francuska, ne me quitte pas”, on-line].

Mamy zatem do czynienia z ciekawym zjawiskiem, które można wyjaśnić za pomocą wprowadzonego przez Bożenę Tokarz do przekładu pojęcia czasoprzestrzeni oryginału i przekładu<sup>16</sup>. Zdaje się, iż piosenki stworzone we Francji, w wielu przypadkach kilkadziesiąt lat temu, trafiają w Polsce wciąż na podatny grunt i niejako na zasadzie *pars pro toto* tworzą w umysłach polskich odbiorców pewien obraz, który wynika z ich wiedzy

<sup>16</sup> Posiłkując się pojęciem Michaiła Bachtina, Bożena Tokarz opisuje, jak tekst oryginalny stworzony w określonym miejscu i czasie za pośrednictwem tłumacza, „drugiego autora”, przeniesiony zostaje do nowej sytuacji (czasoprzestrzeni) i trafia do nowego, ukształtowanego przez tę czasoprzestrzeń odbiorcy [Tokarz, 2010: 10].

na temat piosenki francuskiej<sup>17</sup>. Dochodzi do swoistego zapętlenia czasoprzestrzeni oryginału i przekładu: podczas gdy, co udowadniała np. Véronique Mortaigne na łamach *Le Monde*, piosenka francuska wciąż się rozwija, poszukuje, a czerpiąc ponownie po okresie dyskredytacji z dokonań słynnej *chanson française*, proponuje ciekawe, zaskakujące rozwiązania, polski odbiorca wciąż jest przywiązany do kanonu sprzed lat.

Na gruncie polskim Lucjan Kydryński i Wojciech Młynarski na rzecz francuskiej piosenki odegrali w pewien sposób rolę *patrons*<sup>18</sup>, opiekunów, rolę, o której Andrew Lefevere mówi w kontekście przekładu i wprowadzenia obcych dzieł literackich na rynek docelowy [Lefevere, 1992: 15]. Czy obecnie można znaleźć podobnych „opiekunów” mogących wprowadzić piosenki francuskie na polski rynek? Oczywiście trudno tu znaleźć analogię między złotą epoką piosenki francuskiej w Polsce a współczesnością. Wówczas dla słuchaczy z kraju za żelazną kurtyną audycje Polskiego Radia (wyjawszy rzecz jasna zakazane Radio Luksemburg) były jedynym oknem na świat. Współcześnie, w dobie Internetu i bombardujących nas zewsząd informacji, trudno często, zakładając, że mamy już dobre chęci, znaleźć coś wartościowego. Francuska piosenka ma mniejsze szanse, by przebić się przez dominującą kulturę anglojęzyczną. Tym bardziej potrzebny byłby jakiś „opiekun”, na przykład tłumacz, który z talentem i pasją Młynarskiego chciałby i potrafiłby spolszczyć teksty współczesnych piosenek.

Na koniec zaznaczmy, że o braku silnych „opiekunów” nowej francuskiej piosenki w Polsce i jednocześnie o chęci jej poznania mogą świadczyć pozytywne reakcje internetowych klientów jednego ze sklepów wysyłkowych na nowe wydawnictwo poświęcone muzyce francuskiej: *Made in France*, 2008. W spisie treści próżno szukać nazwisk z kanonu, choć w opisie handlowym na stronie jednego ze sklepów internetowych nie zdołano uciec od „nieśmiertelnych” nazwisk:

<sup>17</sup> Sprawdza się tu zatem spostrzeżenie Pierre’a Bourdieu, zgodnie z którym odbiorca odczyta właściwie dzieło tylko wtedy, gdy reprezentowana przezeń kultura będzie zgodna z kulturą, czy ściślej z kompetencją artystyczną, jaką posiada ów odbiorca [Bourdieu, 1968: 641]. W przypadku piosenki francuskiej odbiorca polski zdaje się nie posiadać właściwie wiedzy na temat współczesnej twórczości, co znacząco warunkuje jego wybory.

<sup>18</sup> Chodzi o osobę lub instytucję, która jest władna zachęcić lub zniechęcić do lektury danego dzieła.

„Made in France” to ekskluzywnie wydany album CD zawierający nagrania czołówki francuskich artystów młodej generacji reprezentujących nurt określany mianem „chanson francais” [sic!]. Wykonawcy, których utwory zamieściliśmy na krążku, to godni następcy i kontynuatorzy wspaniałej tradycji piosenki francuskiej zapoczątkowanej przez: Yves Montanda, Edith Piaf, Gilberta Becaud czy Charles’a Aznavoura [Merlin, on-line].

Nowatorstwo wydawnictwa nie umyka uwadze klientów sklepu internetowego:

– „Bardzo ciężko znaleźć u nas coś współczesnego z tych rejonów językowych. Nie jest to też starość podgrzewanych z uporem maniaka klasyków piosenki francuskiej. To muzyka współczesna. Uderza mnie w niej jednak niewidzialna linia łączności z tradycją” (agnieszka michalska);

– „W XX w. piosenki ze znakiem «made in France» były symbolem muzyki rozrywkowej w najlepszym guście. Stworzonej dzięki znakomitym kompozycjom, połączonym z tekstami (które nawet «nieposiadający języka obcego» chętnie nucili) i niepowtarzalnymi wykonaniami. Nawet osoby, które «nie lubią żab», jednym tchem wymieniają nazwiska: Edith Piaf, Yves Montanda, Gilberta Becaud czy Charles’a Aznavoura. Ale album «Made in France» to nie «wspominkowa» składanka. Wszystkie utwory są tu oryginalne i zupełnie nam współczesne. I wszystkie noszą najlepsze cechy francuskiej tradycji, do której miło przywykliśmy. To świetny rzut oka na to wszystko, co najciekawsze we współczesnej muzyce francuskiej” (e-magazyn To Coś.pl);

– „Świetna odtrutka na lawinę kompilacji w rynku, które są ciągłym odtwarzaniem historii muzyki francuskiej. «Made in France» niesie coś zupełnie świeżego – przekrój aktualnie słuchanych artystów we Francji, w Polsce czasem zupełnie nieznanych. Dwa krążki ułożone są w sposób przemyślany – jeden ukazuje to, co najlepsze w nurcie popowym, drugi nakarmi najbardziej wybredne gusta tęskniące za barwami kabaretowymi piosenki francuskiej” (Bonifacy).

## Bibliografia:

Barańczak, A. (1983), *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.

- Bednarczyk, A. (1995), *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Bednarczyk, A. (2008), *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Braniecka, O. (1988), „Sine ira et studio”, *Student*, 3, s. 8.
- Bryll, A. (2005), „Cohen mówiony i śpiewany, czyli o przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek”, w: Fast, P. (red.), *Kultura popularna a przekład*, Śląsk, Katowice, s. 159-173.
- Bryll, A., „O przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek”, [on-line] [www.ap.krakow.pl/nkja/literature/genres1/06a.html#\\_ftn1](http://www.ap.krakow.pl/nkja/literature/genres1/06a.html#_ftn1) – 13.08.2013.
- Bourdieu, P. (1968), „Eléments d’une théorie sociologique de la perception artistique”, *Revue internationale des sciences sociales*, XX, 4, s. 589-612.
- Deniot, J., „Chanson française, aventure et identité”, [on-line] <http://www.chansons-francaises.info/chanson.francaise.identite.htm> – 5.06.2012.
- Dumont, F. (2010), *Le poème en recueil*, Editions Nota Bene, Quebec.
- „Francuski skarbiec Młynarskiego i Kydryńskiego”, [on-line] [http://www.polskieradio.pl/6/977/Artykul/351018,Francuski-skarbiec-Młynarskiego-i-Kydryńskiego](http://www.polskieradio.pl/6/977/Artykul/351018,Francuski-skarbiec-Mlynarskiego-i-Kydrynskiego) – 9.06.2012.
- Lefevere, A. (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London – New York.
- Maliszewski, J. (2005), „Nic dwa razy się nie zdarza – strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język angielski i niemiecki”, w: Fast, P. (red.), *Kultura popularna a przekład*, Śląsk, Katowice, s. 141-158.
- Młynarski, W. (1986), „O tłumaczeniu Wysockiego”, w: Wysocki, W., *Piosenki i wiersze*, Akcent, Lublin, s. 1.
- Mortaigne, V., „La bonne santé de la chanson française”, *Le Monde*, 3 II 2007.
- „Muzyka francuska, ne me quitte pas”, [on-line] <http://www.facebook.com/pages/Muzyka-francuska-ne-me-quitte-pas/213392722033749?sk=wall#!/photo.php?fbid=213398208699867&set=a.213398205366534.55400.213392722033749&type=1&theater> – 3.06.2012.
- Risterucci-Roudnicky, D. (2008), *Introduction à l’analyse des œuvres traduites*, Armand Collin, Paris.
- Różycki, M. (2008), „Wojciech Młynarski. W co się bawimy”, [on-line] <http://www.zawiercie24.info/kultura/800> – 7.06.2012.
- Skibińska, E. (2008), *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Universitas, Kraków.

- Tokarz, B. (2010), *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Warmuzińska-Rogóż, J. (2012), „Antologia a przekład: między wyborem autora, redaktora i tłumacza (na przykładzie literatury quebeckiej w Polsce)”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 12, s. 231-248.
- Wysocki, W. (1986), *14 piosenek w przekładach Ziemowita Feddeckiego*, Czytelnik, Warszawa.
- Festiwal Piosenki Francuskiej (oficjalna strona internetowa), [on-line] <http://www.festiwalpiosenkifrancuskiej.pl> – 4.06.2012.
- Merlin – sklep internetowy (oficjalna strona internetowa), [on-line] [http://merlin.pl/Made-In-France\\_Luna/browse/product/4,627528.html;jsessionid=70F62CAAE78CE04249B4FBF536179FA2.LB8#fullinfo](http://merlin.pl/Made-In-France_Luna/browse/product/4,627528.html;jsessionid=70F62CAAE78CE04249B4FBF536179FA2.LB8#fullinfo) – 3.12.2013
- Stowarzyszenie Literacko-Muzyczne „Ballada” (oficjalna strona internetowa), [on-line] <http://www.ballada.pl/index.php/piosenka-francuska> – 4.06.2012.
- Universal Music (oficjalna strona internetowa), [on-line] <http://www.universal-music.fr> – 1.06.2012.
- Bajor, M. (2011), *Od Piaf do Garou*, 2 CD, Agencja Artystyczna MTJ.
- La vie est une chanson* (2001), 8 CD, Universal.
- Made in France* (2008), 2 CD, LUNA Music.

## STRESZCZENIE:

Miłośników piosenki francuskiej spotkała niedawno niespodzianka: na półki sklepów muzycznych trafiła przygotowana przez Michała Bajora płyta z wybranymi przez artystę piosenkami znad Sekwany. Niewątpliwą zaletą wydawnictwa są niezwykle, bardzo wierne na poziomie sensu przekłady Wojciecha Młynarskiego. Duża wierność między oryginałem a przekładem nie świadczy jednak o doskonałej przystawalności obu grup tekstów. Niniejszy artykuł ukazuje, z punktu widzenia procesu przekładu, sposób funkcjonowania utworów wybranych przez autorów płyty, pieśniarza i tłumacza, zarówno w kulturze wyjściowej, jak i docelowej. O ile we Francji wiele ze śpiewanych przez Michała Bajora utworów zalicza się od dawna do klasyki, która nie cieszy się już szczególnie zainteresowaniem francuskich słuchaczy, o tyle w przypadku kultury docelowej, kultury polskiej, można mówić o wciąż nieprzemijającym zainteresowaniu tą formą twórczości. Co ciekawe, okazuje się, że przeciętny polski

odbiorca postrzega piosenkę francuską właśnie przez pryzmat takich twórców, jak Edith Piaf, Charles Aznavour czy Joe Dassin, nie będąc jednocześnie świadomym nowych tendencji w muzyce. Mamy zatem do czynienia z ciekawym procesem transferu kulturowego, w którym wierny przekład nie gwarantuje braku deformacji, wynikających w tym wypadku, przynajmniej częściowo, z różnic czasoprzestrzeni oryginału i przekładu.

**Słowa kluczowe:** piosenka francuska, przekład, transfer kulturowy

### SUMMARY:

The fans of French songs have recently received a real windfall: two CDs prepared by Michał Bajor with the French songs chosen by the artist. Polish translations by Wojciech Młynarski, very accurate at the level of meaning, are an important advantage of the publication. However, the high fidelity between the original and the translation does not provide the excellent compatibility between both groups of texts. This article shows, from the point of view of the process of translation, the functioning of the songs selected by the authors of the disc both in the target and original culture. While in France many of the songs selected by Michał Bajor are considered as classics that have no longer a special interest among the French auditors, on a contrary in the Polish culture it is possible to observe the enduring interest in this form of creation. Interestingly, we find that the average Polish recipient perceives the song from the perspective of artists such as Edith Piaf, Charles Aznavour and Joe Dassin, without being aware of new trends in music. We are therefore faced with an interesting cultural transfer process, in which the faithful translation does not guarantee the absence of deformation, resulting in this case, at least in part, from differences in the “time-space” of the original and the translation.

**Key words:** French song, translation, cultural transfer